

CONTRIBUTI ALLA PINACOTECA ZELANTEA

Fra gli altri tesori, la Pinacoteca Zelantea conserva una raccolta di disegni di ragguardevole pregio, come l'*Immacolata*, *Il dubbio di S. Agostino* e *S. Elena*. I primi due, di matrice palermitana, appaiono riferibili al medesimo autore e presentano un'iconografia complessa che può indurre a qualche perplessità d'interpretazione. Finora sono stati trascurati dalla critica, che si è limitata a qualche sporadica segnalazione, senza procedere ad un'analisi attenta. Il terzo proviene, invece, con buone probabilità, da Napoli ed è già stato accostato all'attività produttiva di Luca Giordano (1634-1705) dal Donato, che ne fa cenno nel suo "Pinacoteca Zelantea", intitolandolo *S. Elena*, così come suggeriscono le indicazioni del Raciti Romeo.

Per l'esame del primo foglio proponiamo qui un confronto con lo splendido dipinto di Pietro Novelli (1603-1647) della Chiesa della Concezione al Capo di Palermo, anch'esso raffigurante l'*Immacolata*. La tela sarebbe stata commissionata, negli anni tra il 1625 e il '51, dalla nobile abadessa Flavia Maria Aragona che aveva finanziato all'epoca i lavori di decorazione della zona presbiteriale (Scuderi, 1990, p. 238). Lo Scuderi precisa che il quadro vide luce in un momento certamente maturo dell'attività del Novelli, e rappresenta una tra le più felici ispirazioni nell'ambito delle più vicine e gradite commissioni nobiliari per l'*Assunta* di Ragusa (1635), il *S. Casimiro* (1636) - vicino al quale particolarmente si colloca- e gli affreschi di Palazzo Reale (1638).

L'opera è molto simile, nell'impianto compositivo, al disegno preso in esame: dai piedi della Vergine, ritta al centro del quadro, si dipartono due schiere di angeli tra le nubi che terminano

in alto, con una palese ricerca di equilibrio, di simulata simmetria.

Nella Chiesa di S. Antonio da Padova, sempre a Palermo, si trova un'altra opera dello stesso soggetto, che ha invece suscitato qualche perplessità circa la sua paternità, ancor più interessante per il nostro raffronto visivo. E' il Mariani (1955, p. 45) a restituire definitivamente la tela all'artista; viene condivisa l'ipotesi dal Di Stefano (1989, p. 247), che inserisce l'*Immacolata* nel catalogo sul Novelli, pubblicato a cura della Mazzè (Demma, 1990, p. 247).

Le motivazioni delle perplessità nascevano proprio dalla complessità iconografica del dipinto, sintesi delle fonti iconografiche della *Virgo Tota Pulcra*, con i simboli mariani desunti dalle litanie lauretane, e della Donna vestita di sole dell'Apocalisse, elementi questi che apparivano per così dire più arcaici rispetto all'*Immacolata* della Chiesa della Concezione al Capo. Ma era soprattutto la figura di Dio Padre a lasciare dubbiosi perché, abbracciando la Vergine, la faceva sembrare quasi un'Assunta.

Nel catalogo della mostra dell'artista, tenuta a Palermo nel 1990, l'opera è stata, a mio avviso giustamente, assegnata al Novelli e ci pare lecito supporre che il disegno che analizziamo costituisca il momento di trapasso, nella fase ideativa, tra un quadro e l'altro. Infatti il foglio ha un impianto compositivo molto simile al quadro della Chiesa della Concezione al Capo, e sul piano iconografico risulta più vicino a questo, ma presenta, come nel quadro della Chiesa di S. Antonio, la figura di Dio Padre, anche se già ricomposta e messa in secondo piano, particolare, questo, che riappare nell'*Immacolata* del Museo Civico di Termini Imerese.

Il foglio, della Zelantea ci sembra autografo anche per certe caratteristiche grafiche. Gli angeli presentano una tipologia novellistica, come si può osservare in disegni quali *S. Agata visitata in carcere da San Pietro* o da *l'Annunciazione* dove compare la stessa coppia di angeli posti, in entrambi i casi, in alto a destra, mentre quello che nel nostro foglio si trova a sinistra, ai piedi di Dio Pa-

dre, è ripetuto nello stesso lato più in alto. La fisionomia del volto ovale della Vergine dai tratti appena accennati, si ritrova ancora nell'*Annunciazione* oppure nella figura della Santa del *Martirio di S. Orsola*. Caratterizza invece quasi tutti i disegni dell'autore la morbidezza pittorica, ottenuta grazie all'uso di trasparenti ombreggiature, così come anche il segno grafico svolto con un andamento vibrato e irregolare e con un tratteggio sottile e svirgolato della penna. L'interesse per le stoffe preziose, che nel nostro foglio è manifesto nel manto di Dio Padre, è un elemento ricorrente nei quadri posteriori agli anni '30, riscontrabile anche in certi disegni come la *Consegna del cordiglio francescano a S. Luigi re di Francia* (Grasso, 1990).

C'è da notare che il quadro con l'*Immacolata* per la chiesa di S. Anna a Mazzarino, commissionato da Giuseppe Branciforti nel 1634, è andato perduto e non se ne conoscono le fattezze, dunque potrebbe trattarsi anche del disegno preparatorio per questo dipinto (Scuderi, 1990, p. 238).

Nella parte bassa del foglio si trova la scritta "H 2" seguita da un trattino. Forse questo è il numero d'inventario vergato dal collezionista che era in possesso dell'opera. La tipologia di questo numero compare in alcuni fogli della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo, come l'*Altare di S. Rosalia*.

Più problematico è scoprire le modalità attraverso cui il foglio è pervenuto alla Zelantea, anche se, con buone probabilità, vi giunse almeno insieme ad un altro foglio dalle medesime origini palermitane, di cui subito diremo.

Si tratta del disegno raffigurante *Il Dubbio di S. Agostino*, che è da mettere in relazione con il quadro del medesimo soggetto, realizzato ancora una volta da Pietro Novelli, per la Chiesa di S. Nicolò da Tolentino a Palermo, collocato nell'altare del transetto (Scuderi, 1990, p. 268).

Tale dipinto, secondo quanto è scritto sempre nel catalogo della mostra palermitana (1990), sarebbe stato eseguito intorno al 1639, anno in cui gli agostiniani, che erano in possesso della chie-

sa, ottenevano l'autorizzazione per decorare i relativi altari. "Il soggetto riflette quel momento della spiritualità agostiniana che vuole il Santo indeciso tra l'alimentarsi del sangue di Cristo o del latte della Vergine; fonte agiografica, le discusse e forse apocrife *Meditationes* di Agostino, più probabilmente di origine medievale" (Scuderi, 1990, p. 268).

Confrontando il nostro disegno col dipinto ora citato, si vede bene che il foglio manca della parte inferiore, in cui dovevano essere disegnati il corpo del Santo e i tre angioletti con in mano gli attributi iconografici di quest'ultimo, necessari per la comprensione del soggetto. Le differenze fra le due opere riguardano quasi unicamente l'immagine del Cristo, che nel dipinto con la destra apre il mantello per mostrare il costato, mentre nel disegno con la stessa mano regge la croce.

In un disegno conservato al British Museum di Londra, di recente ricondotto alla paternità del Novelli come preparatorio per il *Dubbio di Sant'Agostino*, appare, come nel nostro caso, una croce sorretta dal Cristo (Grasso, 1990, pp. 394 - 395, cat. III. 24). Tale opera è timbrata in basso "CAPPUCCINO PANORMI". Timbri analoghi erano adoperati nel convento palermitano dei Cappuccini, da cui il foglio con tutta probabilità proveniva, nel XVII secolo (Grasso, 1990, p. 394). Sembra difficile credere che qualcuno abbia potuto copiare il foglio che era conservato nel convento; piuttosto è da ritenere che questo sia seicentesco e di un artista molto vicino al Novelli, se non dello stesso pittore, piuttosto che dei figli Pietro Antonio o Rosalia, collaboratori in diversi lavori. Bisogna, infatti, ricordare che il primogenito *Pietro Antonio* fu battezzato il 26 giugno del 1624, il giorno prima del matrimonio del padre con Costanza; quindi, all'epoca della realizzazione del quadro, egli doveva avere quindici o al massimo sedici anni (Mendola, 1999, p. 15). Ci sembra difficile pensare che così giovane abbia potuto sviluppare uno stile pittorico tanto libero e coerente. Ovviamente lo stesso discorso vale per la sorella minore Rosalia.

Con ogni probabilità le differenze rispetto al disegno londinese erano concentrate nella parte inferiore del foglio, purtroppo mancante. Nella parte di foglio esistente si può notare un diverso trattamento del velo e della veste della Vergine, dei capelli di Cristo e della barba del Santo che risulta più compatta. Sono davvero piccole differenze, determinate dalla rapidità di segno con cui l'artista annota sul foglio le immagini del suo pensiero. Un solo pentimento, nella mano della Vergine ripassata più volte, a dimostrazione dell'autenticità.

Anche la stesura grafica è molto vicina a quella del Novelli: il segno spezzato utilizzato per conferire una maggiore plasticità, il tratteggio parallelo, i volti in prospettiva come quello di S. Agostino condotto sinteticamente e con efficacia sentitamente pietistica, le ombreggiature sapienti, sono tutti elementi che fanno pensare che il disegno possa essere un suo autografo.

A differenza dei disegni esaminati, al terzo di questi gioielli della grafica, conosciuto come S. *Elena*, manca soltanto una descrizione critica più approfondita e un confronto con la tela finita corrispondente, a supporto di ciò che il Donato ha giustamente posto in luce, per inserire in questo modo l'opera nel tessuto storico dell'arte.

Come ci ricorda lo Scavizzi (Ferrari, Scavizzi, 1996, p. 331), un soggetto analogo denominato *Invenzione della croce* è stato dipinto da Luca Giordano a Napoli, per la Chiesa della Pietà dei Turchini, a cui originariamente era annesso l'edificio della Congregazione dell'Oratorio, dove "ne' dormitori de' figliuoli" si trovavano "molti belli quadri del nostro Giordano, e particolarmente quello dell'altare, dove sta espressa l'Invenzione della Croce, titolo di questo Oratorio, fatto con molto gusto dal detto pittore" (Celano [1692, rist. an. 1970, IV, p. 365).

L'opera, che oggi si conserva nella sacrestia, è composta di tre pannelli, e sempre secondo lo Scavizzi (Ferrari, Scavizzi, 1996, p. 331) sarebbe stata eseguita intorno al 1692, vale a dire nell'ultimo periodo napoletano. Questa fase pittorica del Giordano è ancora

caratterizzata dalla forte influenza della pittura del Tintoretto e del Veronese, che egli ebbe modo di apprezzare durante un viaggio compiuto in Veneto negli anni tra il 1665 e il '66, ma anche, e in maniera notevole, da quella del Cortona degli affreschi fiorentini di Palazzo Pitti, che poté osservare durante ripetute permanenze in Toscana (Meloni Trkulja, 1972, pp. 27-28, 31, 42-43).

E' in seguito al soggiorno veneziano che nei suoi quadri i colori si accendono di bagliori luminosi, e le composizioni diventano grandi e articolate, caratterizzate dalla presenza di numerosi personaggi.

Potrebbe essere stata una specifica richiesta dei committenti, o piuttosto la struttura architettonica dell'altare della Chiesa, a determinare l'utilizzo di tre pannelli verticali distinti al posto di un'unica grande tela orizzontale, come ci saremmo dovuti aspettare ma, che la composizione fosse pensata originariamente in forma unitaria, come nel disegno, lo dimostra il fatto che, sulla tela di destra, compare in primo piano il corpo di un uomo di cui non si scorge la testa.

Lo Scavizzi non dice nulla sull'eventualità che la tela sia stata tagliata. L'ipotesi è invece piuttosto attendibile, infatti a Firenze, nella Villa di Poggio Imperiale, l'identica immagine si ritrova su una tela singola, di formato ridotto che, secondo la Meloni Trkulja (1972, p. 44), potrebbe costituirne il bozzetto. Lo Scavizzi smentisce l'attribuzione, riferendola ad opera di scuola, ma, senza addentrarci nella questione poco rilevante nel nostro argomento, che si tratti di una copia o del bozzetto, la sua stessa presenza dimostra che l'opera napoletana doveva essere dipinta su di una sola tela. La questione, apparentemente superficiale, serve in realtà a stabilire un confronto più serrato tra il foglio della Zelantea e i tre pannelli, poiché l'artista aveva l'abitudine, a volte, anche per via delle numerosissime commissioni che gli venivano assegnate, di riprodurre la stessa immagine o con qualche variante, in altri quadri. Tuttavia, allo stato attuale, nel regesto documentario

relativo all'artista non vi sono altre richieste per questo tema, se non una *S. Elena* di piccolo formato, eseguita a Napoli, che non può fare al caso nostro (Ferrari, Scavizzi, 1996, pp. 251 - 415).

Il disegno mostra notevoli affinità ma anche differenze rispetto ai tre pannelli. La composizione si svolge, come in quel caso, in tre gruppi principali: a sinistra Sant'Elena, con accanto un ministro della Chiesa ed altre donne; al centro la Croce, sorvolata dagli angeli, viene sollevata da alcuni uomini; a destra, dei soldati ed una donna di spalle. Interessanti anche le differenze, che come spesso accade spingono ad avallare l'ipotesi di autografia, in modo particolare nel caso di questo artista che difficilmente terminava un'opera senza apportare qualche modifica rispetto al disegno preparatorio: nelle tele i personaggi sono più numerosi; alcuni, come la donna che nel disegno si trova sotto la Croce, vengono spostati di luogo, altri mutano il loro atteggiamento; il Sacerdote del disegno diventa Vescovo nel dipinto ecc.; inoltre sullo sfondo del disegno, a sinistra, vi è un'architettura di forma circolare, citazione classica di gusto cortonesco, che nella tela scompare ma che è invece visibile, in forma miniaturizzata, sotto la Croce del dipinto fiorentino.

Graficamente il foglio è accostabile alla produzione del Gior-dano, per l'uso rapido della penna e per certi tratti angolari che si osservano nelle pieghe delle vesti, in particolare in quelle della manica del sacerdote. Il volto di quest'ultimo, dalla tipica fisionomia allungata, affrontata sinteticamente, e alcune macchie d'inchiostro, come quelle sulle spalle dell'uomo a terra in primo piano, si trovano in altri suoi disegni: anch'essi elementi che indicano grande rapidità d'esecuzione. La cadenza verticale di *S. Elena* e del Sacerdote è scompaginata dalla direzione diagonale della Croce e dalle teste degli altri personaggi, che puntano in direzioni differenti e contrastanti. Qualche dubbio permane per via di una certa pulitezza del segno, solitamente molto irrequieto e ancor più spezzato, che rende l'immagine leggibile con inusuale chiarezza.

In ultimo aggiungiamo che un'incisione di Francesco La Marta, datata 1692 e conservata al Museo Nazionale di S. Martino a Napoli, riporta in controparte l'identica immagine del disegno alla Zelantea. Secondo gli studi della Arbace (1992, p. 67) la stampa è stata certamente eseguita su traduzione di un disegno originale del Giordano, ma nel suo articolo l'autrice tace sul luogo in cui esso sarebbe conservato, dandoci così l'impressione che non se ne conosca ancora l'ubicazione.



PIETRO NOVELLI, Immacolata - Acireale Pinacoteca Zelantea





PIETRO NOVELLI, Immacolata - Palermo Chiesa della Concezione al Capo



PIETRO NOVELLI, Il dubbio di S. Agostino - Acireale Pinacoteca Zelantea



PIETRO NOVELLI, Il dubbio di S. Agostino - Palermo Chiesa di S. Nicolò da Tolentino



LUCA GIORDANO, Invenzione della Croce - Acireale, Pinacoteca Zela



LUCA GIORDANO, Invenzione della Croce - Napoli, Chiesa della Pietà dei Turchini

ARBACE L., *Fortuna della grafica napoletana: la raccolta a stampa di Francesco La Marra*, in "Centri e periferie del Barocco", vol. II, Roma 1992, pp. 687-703.

Centri e periferie del Barocco, a cura di G. Cantone, 2 voll., Roma 1992.

DEMMA M.P., *Dipinti di Pietro Novelli*, in "Pietro Novelli e il suo ambiente", cat. mostra, Palermo 1990, pp. 158-368.

DI STEFANO G., *Pietro Novelli*, op. pubblicata postuma a cura di A. Mazzè, Palermo 1989, p. 247.

FERRARI O., *Regesto*, in "Luca Giordano", Napoli 1992, vol. I, pp. 251-415.

FERRARI O., SCAVIZZI G., *Luca Giordano*, 2 voll., Napoli 1992

FERRARIO O. SCAVIZZI G., *Luca Giordano*, cat. mostra, Napoli 2001.

GRASSO S., *Appunti sui disegni figurativi di Pietro Novelli*, in "Pietro Novelli e il suo ambiente", cat. mostra, Palermo 1990, pp. 370-486.

MELONI TRKULJA S., *Luca Giordano a Firenze*, in "Paragone, Arte", vol. XXIII, 267, 1972, pp. 25-74.

MENDOLA G., *Di Novelli giovane (1623-1631) e della sua famiglia*, in "Bollettino d'Arte, serie VI, 108, 1999, pp. 1-18.

Pietro Novelli e il suo ambiente, cat. mostra, Palermo 1990.

SCAVIZZI G., *I disegni*, in “Luca Giordano”, cat. mostra, Napoli 2001, pp. 367-435.

SCAVIZZI G., *Schede*, in “Luca Giordano”, vol. I, Napoli 1992, p. 249-415.

SCUDERI V., *Dipinti di Pietro Novelli*, in “Pietro Novelli e il suo ambiente”, cat. mostra, Palermo 1990, pp. 158-368.